



“cuerpo a cuerpo” las metáforas de una crisis

ALDO MARIN

En 1951, recuerda María Rosa Bas-
tos (1), el Centro de Estudiantes
Reformistas de la Facultad de Fi-
losofía y Letras de la Universidad
de Buenos Aires publicó la revista
Centro. Colaboraban allí, entre otros, los her-
manos Ismael y David Viñas, Noé Jitrik, Adol-
fo Prieto y Juan José Sebrelí. En 1953, ese
grupo de jóvenes sacó a luz la revista *Contor-
no*, cuya huella particularmente profunda no
está aún recuperada por una historia cultural
de aquellos años en la Argentina. En el marco
de la crisis que ya entonces vivía ese país, y de
la traumática experiencia del peronismo, esta
generación se propuso un reconocimiento
crítico (un “averiguar lo que somos”, en el de-
cir de Ismael Viñas) de esa realidad social y
política que todavía eclosionaría con violencia
en los años 1955, 1966, 1969 y 1976. La escri-
tura era para ellos, en cierto modo, un instru-
mento para una acuciante necesidad de inda-
gación histórico-social, cosa que de plano lo
situó en la antítesis del proyecto de *Sur*. Ese
programa general fundamenta los trabajos
críticos de *Contorno*, entre los cuales des-
collaron los de David Viñas, y es —en definiti-
va— el que, de distintas maneras, se percibe
como subtexto en la novelística de este escri-
tor: *Cayó sobre su rostro*, *Los dueños de la
tierra*, *Dar la cara*, *Cosas concretas* y *Hombres
de a caballo* —entre otros títulos—. En una pa-
labra, que para Viñas la literatura conlleva
—amén de otras cargas— una intención totali-
zadora de ciertos periodos de la vida argentina
(2), dato que sin duda lo emparenta, más allá
de lo puramente formal, a una concepción
clásica y balzaciana de la novela. Este brevisi-
mo introito tal vez sea necesario para aproxi-
mar al lector mexicano su última obra, *Cuerpo
a cuerpo* (Siglo XXI, 1979), la cual, a modo de
hipótesis, nos parece un texto decisivo en la
actual y azarosa producción literaria del Cono
Sur.

Desde el punto de vista narrativo, se trata
de una novela cuya deliberada complejidad
tratemos, en parte, de reconstruir. Su
despliegue se realiza desde dos personajes
centrales: el teniente general —máximo grado
del ejército argentino— Alejandro Cláns Men-
diburu y el periodista Gregorio Goyo Yantorno.
Así, uno de los troncos del relato consiste
en la presentación fragmentaria de los docu-
mentos y testimonios que, sobre la vida del
militar, va obteniendo el periodista. En este ni-
vel, que integra la serie “Retreta”, surgen las
voces de Marcelo, hijo de Mendiburu, homo-
sexual, gordo e inútil; de Mariana, hija de
Mendiburu, con quien se delinea una compleja
relación incestuosa, de amor-odio y deseo-
repulsión, a la vez que la muchacha también
acepta una relación erótica con Yantorno y se
incorpora a la guerrilla; del coronel Luis Mar-
celo Garmendia; del soldado raso Oscar Brasel,

al cual Mendiburu compulsa a una relación ho-
mosexual; de un homosexual ligado al am-
biente del teatro burlesque, donde el militar
buscaba muchachas y luego jovencitos; de El-
vira, la mujer de su “casa chica”; y, en fin, del
mayor Rubianes, del sacerdote Moyano y de
otros personajes. Desde este ángulo, pues, la
novela constituye la historia de una misión pe-
riodística que Yantorno cumple para su pe-
riódico, recurriendo incluso a filmaciones y a
binoculares, como un ojo furtivo. Pero es tam-
bién la piedra de toque de una relación más
profunda entre el reportero y su objetivo: “si
él me fascina / yo lo delato (...) Escribir y
perseguir (...) Escritura y guerra”. Esto es,
que su trabajo se encuentra, por un lado, con
la fascinación histórica que provoca lo que
representa Mendiburu —en esencia, el
complejo y terrorífico poder de una clase: los
terratenientes argentinos—, y por el otro, se
inscribe paulatinamente en la persecución, el
espionaje y, sin duda, “la guerra”. Vale decir,
la lucha de clases, el develamiento último de
las miserias del enemigo.

De este juego de documentos la escritura
perfila, como en un *collage*, los atributos del
individuo perseguido: caudillo militar, estan-
ciero, antiperonista, con educación europea
(aunque más bien afrancesada: aparte de leer
a Borges y a Marx, lee a Claudel), relacionado
con hábitos feudales y machistas a sus camara-
das, afectos y cosas; teórico de la inferiori-
dad estratégica argentina frente al Brasil ac-
tual, y de la sucia guerra “antisubversiva”; ca-
paz de hablar *tête a tête* con De Gaulle, de or-
denar los fusilamientos de Trelew y, al mismo
tiempo, de arrastrarse en el suelo lleno de
vómito, besando y dejándose besar el ano. No
obstante, esta silueta se completa en la serie
“Babilonia (de nuestro repertorio)”, con un
amplio *racconto* de los antepasados de Men-
diburu: Práxedes Cláns, obrero anarquista y ca-
talán que se casa con la criolla Flora Moyano;
Rodolfo Cláns, arribista y tilingo que se casa
con María Teresa; y por último, Alejandro, el
cual logra maridarse con Sarah, miembro de
una familia de estancieros en Entre Ríos. Ello
se va exponiendo por medio de un diálogo te-
atral, a dos voces, que opera como una espe-
cie de coro brechtiano, el cual vierte la infor-
mación y así rodea al relato de un contexto
más totalizador: la historia de las corrientes
sociales que integraron, desde fines del siglo
pasado, la Argentina moderna. Al mismo
tiempo, el retrato arquetípico del teniente ge-
neral se enrarece en el miasma histórico; sin
duda, es un campeón del poder oligárquico,
pero que accede a esa clase por vías margina-
les, degradadas, a la vez que lleva en su pasa-
do las huellas de los criollos expulsados a la
ciudad y de los obreros fundadores de la con-
ciencia del proletariado argentino. Cláns Men-
diburu, el *Payo* como lo llaman sus camara-

das, no es patricio; es un gendarme de los
patricios que detenta la herencia cultural e
histórica de su poder: eso lo constituye en el
ambiguo espacio que va del represor
tecnócrata y sanguinario, al teórico refinado
que —en Panamá— ridiculiza a sus colegas
yanquis, al amante —en el nivel simbólico del
lenguaje— de su hija—, al hombre que en su
decadencia es hecho cornudo por sus camara-
das, y al anciano homosexual y orgiástico.

Por otro lado, la restante vertiente sustan-
cial del relato se desarrolla sobre el periodista
Goyo Yantorno, la cual, trabajada en primera
persona y tiempo presente, no es sólo eje de
una acción, sino más bien el vértice de una es-
pecie de entrecortado y complejo monólogo.
En él irrumpen, como en un escenario,
múltiples voces y diálogos. En primer lugar, el
diálogo en el que Goyo platica con Yantorno y
viceversa, es decir, en que el personaje habla
consigo mismo. Y luego aparecen las voces de
Mariana, de Yaco, de Aldo, de Silvio al mismo
tiempo que es asesinado, de César, de com-
pañeros de trabajo o remotos personajes del
pasado; todo esto genera una polifonía que,
sin duda con deliberación, trunca el discurso,
enrarezca la puntuación, llena la lectura de obs-
táculos y —sobre todo— no despegas al texto
de un efecto de inmediatez con relación al
personaje. Es como un monólogo interior

disfrazado que el propio Viñas, en la citada
entrevista de *Margen*, explica como una “veri-
ficación de los límites de la novela”, y aún de
“los límites de lo literario”. En este plano, los
momentos de flexión dramática son el se-
questro y asesinato de Silvio, la orden de sus-
pender el curso del reportaje a Mendiburu, y
las amenazas anónimas que lo obligan a pre-
parar su exilio. Simultáneamente, junto a esta
progresión surge otro diálogo: el de Yantorno
—obviamente, alter ego del novelista— con
su propio texto. “No parpadee mi Capitullo
—leemos— (...) Yo soy el Mandrake de mis
papeles”. Los papeles, entonces, las fichas
que organizan la escritura, se vuelven un últi-
mo espacio, una postrer trinchera del indivi-
duo en medio de la violencia y la crisis: “Mis
notas, mi orden, mi cuerpo”, dice, y agrega:
“se escribe para defenderse (...) o para no
tener miedo. Escritura lo opuesto al Terror”;
“Escribir distinto muerte (...) si me dan di-
nero por escribir, yo pago para postergar mi
sentencia”. El gesto de escribir, así, transita
del asedio y el combate contra el enemigo a
ser un exorcismo y un producto del terror, y
por último una especie de capital concreto y
metafísico frente a la muerte, una condición
de la supervivencia. Ya en este punto, es natu-
ral que la escritura se homologue a una secre-
ción corporal: “Lo que corre por el cuerpo
cuando escribo es sudor”, dice Goyo, y el pro-

